
*ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS**Das Aufsatzwerk*

Institut für Romanistik | Karl-Franzens-Universität Graz

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-06C-350>

Der Barockbegriff in der Romania

Notizen zu einem vorläufigen Resümee

1.

Wo immer von literarhistorischen Epochenbegriffen gehandelt wird, ist es nützlich, zunächst an einen Sachverhalt zu erinnern, der prinzipielle – obwohl oft verdrängte – Bedeutung besitzt. Ich meine den Unterschied zwischen dem Begriff der Epoche und dem des Zeitraums.¹ Nur der letztere läßt sich nach Wahrheitskriterien gewissermaßen objektiv festlegen. Dafür entbehrt er aber spezifischer inhaltlicher oder formaler Bestimmungen, die über ein Repertoire, jener Autoren und Werke hinausgehen, welche durch ihn chronologisch umfaßt werden. Das heißt: Wenn wir von Zeiträumen – Jahrzehnten oder Jahrhunderten – sprechen, müssen wir stets damit rechnen, daß in ihnen epochal disparate Phänomene vorkommen. Die ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘ kann bei solcher Periodisierung nichts Überraschendes haben, sondern ergibt sich aus deren objektiv chronologischen Prämissen gleichsam von selbst.

Anders steht es mit dem Begriff der Epoche. Sein Gegenstand ist nicht –oder jedenfalls nicht in erster Linie – die Begrenzung eines Zeitraums. Epochenbegriffe versuchen vielmehr, Zeiträume an spezifisch gekennzeichnete historische Charaktere oder Konzepte zu binden. So bezeichnen sie – wie Klaus W. Hempfer im Anschluß an Ernst Cassirer formuliert – „ ‚Idealtypen‘ im Sinne von Max Weber“; „Sie sind Konstrukte, die auf bestimmte Zeiträume *anwendbar*, aber nicht mit diesen identisch sind“.² Demnach folgt aus dem Gewinn an formaler und inhaltlicher Bestimmtheit, den die Konstrukte von Epochen gegenüber den Daten von Zeiträumen mit sich bringen, ein unvermeidlicher Verlust an objektiver Gültigkeit. Wohl können wir nach Wahrheitskriterien entscheiden, ob etwa das Werk Torquato Tassos dem Zeitraum des 16. oder dem des 17. Jahrhunderts angehört; ob wir es dagegen einer Epoche der

1 Vgl. dazu die luzide Skizze von Klaus W. Hempfer: „Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ‚Wende‘“, in: ders.: (Hrsg.), *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*, Stuttgart 1993., S. 9–45, hier S. 19f.

2 Ebd., S. 19.

Renaissance, des Manierismus, des Barock oder der Klassik (des Klassizismus) zurechnen wollen,³ ist nicht – oder zumindest nicht allein – eine Frage der Erkenntnis, sondern eine Angelegenheit komplexer historiographischer Opportunitätserwägungen, bei denen Kriterien der Zweckmäßigkeit eher zuständig erscheinen als Kriterien von Wahrheit.

Dies Verhältnis kommt unter anderem dadurch zum Ausdruck, daß lediglich Epochenattributionen, nicht aber Zeitraumattributionen miteinander zu konkurrieren pflegen. Epochenattributionen setzen nämlich wenigstens implizit immer schon distinkte Geschichtsbilder voraus. Bei ihnen geht es darum, die Gestalt des thematisierten Phänomens durch seine Differenzen von einem bestimmten epochalen Ante und einem bestimmten epochalen Post zu umreißen. In welche Relationen es dabei versetzt wird, hängt wiederum von der Relevanzstruktur ab, die ein Phänomen in unserer Wahrnehmung annimmt. Je nach der Dominante, welche unsere Wahrnehmung prägt, können wir solche Zurechnungen in Systemen speziell literarhistorischer oder generell geistesgeschichtlicher, eher sozialgeschichtlich oder eher kunsthistorisch fundierter Epochenbegriffe vornehmen. Im Gegensatz zu Zeitraum-Klassen sind Epochenbegriffe also ideologisch niemals ganz ‚unschuldig‘: Sie haben mit Präferenzen zu tun, die aus Interessen und Traditionen erwachsen, in denen der Druck einer Überlieferung wirkt oder umgekehrt das Bedürfnis nach historiographischen und geschichtsphilosophischen Innovationen laut wird.

2.

Besonders klar tritt der konstruktive Charakter, der grundsätzlich allen Epochenbegriffen anhaftet, natürlich bei Konzepten hervor, die den durch sie bezeichneten Zeiträumen selbst völlig fremd waren und ihnen erst mit großer Nachträglichkeit appliziert wurden, um die – hermeneutisch wenig befriedigende – Unbestimmtheit eines Zeitraums jeweils zur Bestimmtheit einer Epoche zu erheben. Exemplarisch ist das bei dem Konzept „Barock“ der Fall: dem Begriff einer Stilepoche, welche – anders als beispielsweise die der Romantik – in ihrer historischen Aktualität kein einheitliches Selbstkonzept entwickelt hatte. Zur positiven epochalen Einheit gelangte sie erst mit mehr als zweihundertjähriger Verspätung, dann freilich auf derart eklatante Weise, daß sie Züge eines Faszinosums annahm, dessen Wirkung über die Funktion historisch-hermeneutischer Verständigung weit hinausreichte.

3 Für Helmut Hatzfeld repräsentiert Tasso exemplarisch den Barock; vgl. „Der Barock vom Standpunkt des Literarhistorikers aus betrachtet“, in: *Der Vergleich*. Festgabe für Hellmuth Petriconi, Hamburg 1955, S. 11–21, hier S. 16. Gerhard Regn gelangt in seinem sorgfältig differenzierenden Forschungsbericht „Tasso und der Manierismus“ zu dem Ergebnis, daß die bei der neueren italienischen Forschung beliebte Manierismus-Attribution auf bloße „Manieristische Tendenzen“ einzuschränken sei; denn „Tassos Bestreben war primär darauf abgestellt, elementare poetologische Normen des rinascimentalen Klassizismus unter den veränderten Bedingungen des späten Cinquecento zu reaktualisieren“; vgl. *Romanistisches Jahrbuch* 38 (1987), S. 99–129, hier S. 125.

In der Tat ist mit dem Begriff „Barock“ eine einzigartige konzeptuelle Erfolgsgeschichte verbunden. Deren Ursprung führt kaum weiter zurück als in die Zeit der Jahrhundertwende; triumphale Höhepunkte erreichte die Geltung des Begriffs dann in den fünfziger und sechziger Jahren, während die Faszination seit den siebziger Jahren – wenigstens im Bereich der Romania – wieder nachgelassen zu haben scheint. So befindet etwa Giovanni Dotoli 1983 mit einigem Bedauern, die „catégorie du baroque“ sei „en baisse depuis quelques années“, wofür er zwei gleichermaßen plausible Gründe nennt:⁴ um einen das alle Konturen verwischende Ausmaß des begrifflichen Erfolgs, dessen Expansion gleichsam zur Auflösung der ihm zugrunde liegenden konzeptuellen Identität führen mußte, zum anderen „l'ancien ostracisme français (jamais défait)“, also die nie recht überwundene – und auch durchaus verständliche – französische Abneigung gegen ein Epochenkonzept, das den normativen Rang des eigenen „Classicisme“ einzuschränken drohte und das überdies prononciert unfranzösischer, das heißt: deutsch-mitteleuropäischer Herkunft war.

Seine Wurzeln hat der Barockbegriff nämlich zweifellos im Historismus der deutschsprachigen Geschichts- und zumal Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts; ja man könnte sagen, daß er geradezu eines von dessen konstitutiven Elementen bildet. Gegenüber dem klassischen Ideal, wie es Jacob Burckhardts Schriften zur Renaissance prägt, vertreten die ersten kunsthistorischen Studien zum Barock ein quasi apologetisches Interesse an der Multiplizität des Schönen. Am entschiedensten zeigt sich die historistische Wendung zu einer prinzipiell pluralistischen Ästhetik bekanntlich durch das Resümee, das sie in Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* erhalten hat. Worum es Wölfflin hier geht, ist in erster Linie die Distanzierung von dem normativen Anspruch eines Kunstideals, welches als klassisches eben in der Renaissance identifiziert wurde und für die spätere Kunst des Seicento darauf bloß noch negativierende Auffassungen von Verfall, Niedergang und Künstelei übrig ließ. Gegen diese Sicht der Einheit des Ideals setzt Wölfflin das Postulat einer Diversität gleichwertiger Darstellungs- und Anschauungsformen. Deren Rahmen erlaubt es dann, die als „barock“ gekennzeichnete Kunst in positiver Andersartigkeit neben die Kunst der Renaissance zu rücken. Indem für die Kunst des Barock eigene stiltypologische Merkmale (das „Malerische“, „Tiefe“, „offene Form“, „Einheit“, „bedingte Klarheit“ alias „Dunkelheit“) erarbeitet werden, bekommt sie im Verhältnis zur Renaissance auch eine eigene ästhetische Dignität zugesprochen. So ist es bei Wölfflin – anders als bei Burckhardt – nicht mehr „ein Qualitätsunterschied, wenn der Barock von den Idealen Dürers und Raffaels abfiel,

4 Vgl. Giovanni Dotoli: „Unité plurielle du XVII^e siècle“, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 10 (1983), S. 459–496, hier S. 461.

sondern eben eine andere Orientierung zur Welt“;⁵ denn „dem Werte nach“ stehen „die (klassische) Kunst des Cinquecento und die (barocke) Kunst des Seicento“ für den Autor der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* nun „auf einer Linie“.⁶

Was die historistische Pluralisierung des Schönen in gegensätzlichen, doch qualitativ gleichwertigen visuellen Formen seinerzeit bedeuten mußte, läßt sich heute in einer Welt, die aus dem Pluralismus sozusagen ihre ‚raison d’être‘ gemacht hat, nur noch schwer ermessen. Aufschlußreich ist immerhin der Widerstand, auf den Wölfflins Stiltypologie im engeren Bezirk ästhetischer und kunsthistorischer Theoriebildung stieß. Hier fehlte es den Vorstellungen einer – letztlich klassischen – Identität alles Schönen auch späterhin nicht an Anhängern. Was die Ästhetik betrifft, wäre dabei Benedetto Croce zu erwähnen, in der Kunstgeschichte noch Ernst H. Gombrich, der Wölfflins morphologisch relativierender Kunstbetrachtung in einer bedenkenswerten Stellungnahme seine Auffassung vom ‚objektiven Kern des klassischen Ideals‘ entgegengehalten hat:⁷ Beide sind (waren) bezeichnenderweise keine sonderlichen Freunde barocker Kunst und Literatur.⁸

Eine geradezu enthusiastische Aufnahme fanden die *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* mit ihrer idealtypischen Opposition von Barock und Renaissance, die bei Wölfflin – stiltypologisch gesehen – auch Klassik heißt, dagegen in der Literaturwissenschaft, und zwar insbesondere bei Literaturwissenschaftlern, die sich zur damaligen Avantgarde ihres Fachs zählen durften. Wie Wölfflins Konzepte von Fritz Strich, Oskar Walzel oder Herbert Cysarz mit langfristig produktiven Folgen in die Germanistik eingeführt wurden, ist allzu bekannt, als daß es an dieser Stelle noch einmal resümiert werden müßte. Hervorheben möchte ich lediglich die Besonderheit der im deutschen Sprachraum praktisch uneingeschränkten Diffusion des Barockbegriffs. Er wurde in seinem Ursprungsland zur Bezeichnung der Literatur des 17. Jahrhunderts offenbar derart verbreitet, daß er sich vom Epochenbegriff schließlich tendenziell wieder zu einem Zeitraumbegriff abgeschwächt und neutralisiert

5 Vgl. Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 51921 (1. Auflage 1915), S. 17.

6 Vgl. ebd., S. 14.

7 Vgl. Ernst H. Gombrich: „Norm und Form. Die Stil Kategorien der Kunstgeschichte und ihr Ursprung in den Idealen der Renaissance“, in: Dieter Henrich und Wolfgang Iser (Hrsg.), *Theorien der Kunst*, Frankfurt a. M. 21984, S. 148–178, bes. S. 73.

8 So spricht Croce noch in den dreißiger Jahren mißbilligend von dem „concetto di quella particolare forma di bruttezza che si chiama il ‚barocco‘, il quale è passato a designare, per l’Italia e gran parte di Europa, la letteratura e l’arte (ed anche il costume) dell’età che va all’incirca dall’ultimo quarto del cinquecento al penultimo del seicento“; vgl. *La poesia*, Bari 1966 (1. Auflage 1936), S. 142.

zu haben scheint. Jedenfalls ist die Bereitschaft, die Epoche Barock mit einem bestimmten Zeitraum in toto gleichzusetzen, wohl nirgendwo ähnlich stark ausgeprägt wie in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft.⁹

3.

In den Literaturwissenschaften der romanischen Kulturen muß der Begriff Barock demgegenüber als ein Import gelten. Dabei gab es für diesen Import sehr verschiedenartige Aufnahmebedingungen, die zwischen Frankreich auf der einen Seite und Spanien sowie Italien auf der anderen Seite wesentlich differierten. In den letztgenannten Kulturen erwies sich der neue Epochen- und Stilbegriff insgesamt – abgesehen von dem Widerstand Croces – als hochwillkommen. Das lag zunächst daran, daß die spanische und die italienische Literatur bereits über eine Reihe von Konzepten verfügten, die dem von Wölfflin, Strich oder Theophil Spoerri entworfenen Inhalt des Barockbegriffs der Sache nach nahekamen. Die spanische Literatur kannte die Termini des ‚Conceptismo‘, ‚Culteranismo‘ oder ‚Gongorismo‘, die italienische Literatur jene des ‚Concettismo‘, ‚Secentismo‘ oder ‚Marinismo‘. Für alle diese Termini, die teilweise mit einer ausgesprochen pejorativen Konnotation behaftet waren, stellte der neue Begriff – wie schon für den deutschen Terminus „Schwulst“ – eine Art Nobilitierung und gleichzeitig eine Synthese dar. Tatsächlich schuf er die Möglichkeit, Strömungen, welche man wie den ‚Conceptismo‘ und den ‚Culteranismo‘ auf eher willkürlich-ideologische Weise getrennt hatte¹⁰, erneut in ihrer objektiven Affinität zu betrachten. Vor allem aber wies er den Weg, bei einigen für italienische und spanische Texte der Nach-Renaissance charakteristischen Stilphänomenen, die vorher überwiegend aus den jeweiligen nationalliterarischen Überlieferungen (bzw. aus deren angeblicher Verderbnis durch fremde Einflüsse) erklärt worden waren, epochale Gemeinsamkeiten wahrzunehmen und die fälligen Erklärungen damit poetologisch wie epistemologisch tiefer zu gründen.

9 Bezeichnend sind in diesem Zusammenhang bereits die charakteristischen Buchtitel der germanistischen Barockforschung; vgl. etwa Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1964; Klaus Kaczerowsky: *Bürgerliche Romankunst im Zeitalter des Barock*, München 1969; Hans Gerd Rötzer: *Der Roman des Barock 1600–1700*, München 1972.

10 An der Zweckmäßigkeit dieser Trennung hat schon Ernst Robert Curtius berechtigte Zweifel angemeldet; vgl. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 4Bern-München 1963 (1. Auflage 1948), S. 298. Die entscheidende ideologische Verfestigung der Distinktion, die zunächst aus eher persönlichen Querelen um Góngora, Quevedo und Lope de Vega resultierte, dürfte im 19. Jahrhundert von Marcelino Menéndez y Pelayo ausgegangen sein, dem sie eine willkommene Gelegenheit bot, die seinerzeit suspekten unklassischen Stilphänomene des Siglo de Oro in eine akzeptable, autochthon spanische Variante („Conceptismo“) und eine inakzeptable, artfremde Variante („Culteranismo“) zu teilen. Prämisse einer solchen Teilung war der Umstand, daß der Haupt-Konzeptist Quevedo sich in seiner vehementen Katholizität gut als nationale Identifikationsfigur eignete, während über dem Haupt-Kulteranisten Góngora, den auch der antikisierende Paganismus seiner Sujets disqualifizierte, bekanntlich der Verdacht einer jüdischen Herkunft schwebte.

Daneben wurde die freudige Rezeption des Barockbegriffs in Spanien und Italien durch den Umstand gefördert, daß beide Literaturen sich gegenüber den Normen der französischen Klassik seit dem 18. Jahrhundert unter einem starken Rechtfertigungsdruck befanden. Italienische und spanische Texte des späten 16. und des ganzen 17. Jahrhunderts waren nun einmal durch eine Fülle von Manierismen, zumal von extravaganten metaphorischen Konstruktionen, ausgezeichnet, die nach den Maßstäben französischer „justesse“ und „clarté“, wie sie Boileau oder Bouhours propagierten, dem Verdikt des „ridicule“ anheimfallen mußten. Sowohl in Italien wie in Spanien hatte sich im 18. Jahrhundert demzufolge ein verlegen apologetisches Schrifttum entwickelt, das die einheimischen Stiltraditionen gegen klassi(zisti)sche Vorwürfe zu verteidigen suchte,¹¹ freilich ohne rechte Durchschlagskraft, da die Apologie zumeist eben vor dem Horizont der europaweit hegemonialen französischen Rationalitätsideale unternommen wurde.

Für diesen literarhistorischen Rechtfertigungsdruck gegenüber der Poetik des ‚Siècle de Louis XIV‘ stellte die Wölfflinsche Kategorie des Barock nun die erwünschte – und endlich auch durchschlagskräftige – Entlastung dar. Indem sie die nicht-klassischen Tendenzen des Seicento und des Siglo de Oro mit einem positiven Begriff versah und dann für diese Zeiträume zur poetologischen Dominante erhob, zog sie gewissermaßen einen Hegemonie Wechsel im Verhältnis der großen europäischen Literaturen nach sich. Solange der französische ‚Classicisme‘ als implizite literarhistorische Norm galt, mußten weite Teile der vergleichbaren – da ungefähr kontemporären – spanischen und italienischen Literatur schlicht defizitär erscheinen. Sobald dagegen der Barockbegriff – von der visuellen Anschauungsform auf die literarische Poetik übertragen – zur Norm avancierte, mußten umgekehrt die französischen Klassiker zwar nicht entwertet werden, aber doch an Prestige verlieren. Sie bildeten nun nicht mehr ein Modell von Klassik, das der zeitgenössischen europäischen Umgebung gleichsam voraus lag, sondern eine späte Variante von Barock, die sich gegenüber den furioseren spanischen oder italienischen Varianten durch ihre eigentümliche Moderatheit – oder mit anderen Worten: Blässe – abhob.

Besonders manifest wird dieser Prestigeverlust bei den Versuchen des Romanisten Helmut Hatzfeld, ein stilgeschichtliches Verlaufsschema auszuarbeiten, das für alle romanischen Literaturen einen analogen Parcours vom Manierismus über den Hochbarock zum Spätbarock (‚Barockismus‘) vorsieht.

11 Ein typisches Beispiel unter vielen ähnlichen Stellungnahmen, zu denen auch die Poetiken von Lodovico Antonio Muratori (1706) oder Ignacio de Luzán (1737) zu zählen wären, ist hier etwa die Streitschrift von Giovan Gioseffo Orsi: *Considerazioni sopra la Maniera di ben pensare nei componimenti d'ingegno, già pubblicata dal Padre Bouhours della Compagnia di Gesù*, Modena 1735; vgl. zu ihr die immer noch lesenswerte Berliner Dissertation von Klaus Friedrich: *Die Polemik Orsi-Bouhours*, Berlin 1959.

¹² Wie Hatzfeld dabei die einzelnen Stationen besetzt, wirkt oft recht willkürlich und jedenfalls höchst diskutabel; ¹³ evident ist indessen, daß die französischen Besetzungen unter den Kategorien von Haufelds Schema am meisten zu leiden haben. So besitzt das Werk Racines gewiß außerordentliche Prägnanz, wenn man es als ein letztlich klassisches versteht; soll Racine dagegen „Hochbarock“ repräsentieren, hat er einen schweren Stand und wirkt leicht etwas unscheinbar. Das Gleiche gilt a fortiori für La Bruyere, Fénelon oder Marivaux, denen Hatzfeld zumutet, mit Marino oder Calderón um die Wette den „Spätbarock“ zu vertreten.

4.

Demnach ist leicht zu begreifen, weshalb dem Barockbegriff in Italien und zumal in Spanien wie Portugal ein beträchtlicher Erfolg beschieden war. Das Renommee, das ihm zuteil wurde, beschränkte sich im übrigen auch nicht auf die Literaturwissenschaft und andere Kulturwissenschaften, welche dem Konzept legendär gewordene Kongresse widmeten, ¹⁴ sondern griff verschiedentlich auf die Literatur selber über. Bezeichnenderweise war es hier wieder der iberische und insbesondere der lateinamerikanische Raum, in dem die Faszination sich am intensivsten auch der neueren Literatur mitteilte und zu Schreibweisen

12 Hatzfeld hat das von ihm entworfene Verlaufsschema im übrigen mit immer neuen Variationen vorgetragen, die verständlicherweise vor allem die nach dem Systemzwang erforderliche Repräsentanz eines auf den „Hochbarock“ Racines folgenden französischen „Spätbarock“ betreffen; vgl. dazu neben dem in Anm. 3 genannten Titel noch „A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures“, in: *Comparative Literature 1* (1949), S. 113–139; *Der gegenwärtige Stand der romanistischen Barockforschung*, München 1961; *Estudios sobre el barroco*, Madrid 1966. Zur Kritik an dem „merkwürdig naiven Begriffsrealismus“, den Hatzfelds teils ausgesprochen ingeniose Anstrengungen voraussetzen, vgl. Hugo Friedrich, „Über die *Silvae* des Statius (insbesondere V, 4, *Somnus*) und die Frage des literarischen Manierismus“, in: ders.: *Romanische Literaturen*, Frankfurt a. M. 1972, S. 34–55 (zuerst in: *Wort und Text*. Festschrift für Fritz Schalk, Frankfurt a. M. 1963. S. 34–56), besonders die treffende, wenngleich unfreundlich lapidar formulierte Feststellung: „Die Sorgen, ob die Lyrik Michelangelos manieristisch oder vorbarock sei, das Epos Tassos spätmanieristisch oder beinah hochbarock, Marino wiederum ausartender Spätbarock: solche Sorgen haben keinen erkenntnisfordernden Wert“ (S. 36).

13 Zu einigen besonders diskutablen Punkten der Autoren-Stilepochen-Korrelierung bei Hatzfeld vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus: „Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs ‚Barock‘“, in: Hans-Ulrich Gumbrecht und Ursula Link-Heer (Hrsg.): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, Frankfurt a. M. 1985, S. 213–233, hier S. 221f.

14 Der folgenreichste dieser Kongresse ist dokumentiert in dem Sammelband von Enrico Castelli (Hrsg.): *Retorica e Barocco*. Atti del III. Congresso internazionale di Studi Umanistici, Venezia, 15–18 giugno 1954, Roma 1955; vgl. zu ihm die ausführliche, 1957 erschienene Rezension von Luciano Anceschi, heute leicht zugänglich in: ders.: *L'idea del barocco. Studi su un problema estetico*, Bologna 1984, S. 33–45. In diesem Band findet sich unter anderem der berühmte (und in Sachen Barock vielleicht meistzitierte) Aufsatz „Aristotelismo e barocco“ von Guido Morpurgo Tagliabue (ebd. S. 119–195). Er spielt wie der gesamte Sammelband eine wichtige Rolle in Umberto Eco's Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten *Come si fa una tesi di laurea* (Milano 1977), wo er als Beispielmaterial für die Probleme des Bibliographierens benutzt wird (vgl. ebd. S. 81f. und 108ff. Auf Eco's eigenen, nunmehr romanischen Beitrag zum Phänomen „Retorica e Barocco“ komme ich in Abschnitt VII dieser Übersicht zu sprechen.

führte, die mitunter programmatisch als ‚neobarock‘ verstanden wurden. Als Autoren, die an dieser Faszination partizipiert haben, sind etwa José Lezama Lima, Alejo Carpentier oder Octavio Paz zu nennen.¹⁵ Dabei spielt in praktisch allen Fällen des lateinamerikanischen ‚Neobarock‘ die Absicht mit, sich von einem cartesianischen Rationalismus als dem traditionellen Inbegriff ‚eurozentrischen‘ Denkens zu distanzieren und diese Distanz durch alternative Traditionen zu legitimieren, welche den eigenen Identitätsentwürfen gegenüber den spezifisch europäischen eine ebenso tiefe – oder womöglich noch tiefere – geschichtliche Dignität verleihen können.¹⁶

Ungefähr die gleichen Motive, die den Barockbegriff im iberischen und lateinamerikanischen Raum populär gemacht haben, begründen in spiegelbildlicher Verkehrung die – wenngleich relative – französische Zurückhaltung. Wie gesagt, bietet das um den Barockbegriff zentrierte Epochenverständnis des 17. Jahrhunderts eine Alternative zum französischen Selbstverständnis, welches im ‚Grand Siècle‘ epistemologisch den Cartesianismus und poetologisch den ‚Classicisme‘ zu privilegieren pflegt. Etabliert hat sich dies Selbstverständnis, das in der Moderne noch bei Paul Valéry einen brillanten literarischen Ausdruck findet¹⁷, vor allem durch die Schul- und Universitätstradition des 19. Jahrhunderts.¹⁸ Wo sie während des 20. Jahrhunderts wie in der traditionsbewußten Literaturwissenschaft der Sorbonne und ihrer überlieferungsstolzen ‚Sorbonnards‘ einigermaßen ungebrochen andauert, da wirkt auch die Abneigung gegen den Barockbegriff bis heute kaum abgeschwächt fort. Diesbezüglich zitiert Sebastian Neumeister in seinem aufschlußreichen Überblick

15 Vgl. dazu auf dem Gebiet des Essays beispielsweise José Lezama Lima: *La expresión americana*. Montevideo 1957; Alejo Carpentier; „Lo barroco y lo real maravilloso“, in: ders.: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, Mexico 1981, S. 111–135; Octavio Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona 1982. Im Bereich der Narrativik wäre, was eine explizite neobarocke Programmatik anbelangt, in erster Linie an Carpentiers Roman *Concierto barroco* (México 1974) zu erinnern.

16 So erblickt Friedrich Wolfzettel das intellektuelle Fazit der Europareise, welche die beiden Protagonisten von *Concierto barroco* unternehmen, in der Erkenntnis des „carácter diferente, irregular y barroco de América Latina, definida, como el autor lo ha sugerido muchas veces en sus ensayos teóricos, por su desviación de la civilización moilerna y europeizante“; vgl. „En torno a la dialéctica del desorden en algunas novelas de Alejo Carpentier“, in: *Iberoromania* 27/28 (1988), S. 143–154, hier S. 143. Wenn der „barroquismo“ für Carpentier wie für andere lateinamerikanische Autoren zum Inbegriff von „mestizaje“ und einer transrationalen kulturellen Symbiose wird (vgl. ebd., S. 145f.), geht dies Barock-Verständnis nicht zuletzt auf Eugenio d’Ors zurück, der im Barock, den er nicht epochal, sondern als eine „constante historique“ deutete, so etwas wie die präzivilisatorische Stimme des Unbewußten vernahm, das sich der Disziplin einer klassisch-apollinischen Zivilisation zu entziehen sucht; vgl. *Du Baroque*, nouvelle édition illustrée, Paris 1968 (1. Auflage 1935), bes. S. 35: „le baroque est secrètement animé par la nostalgie du Paradis Perdu“.

17 Vgl. zu den modernen Manifestationen des poetologisch nach wie vor produktiven französischen ‚Classicisme‘ Peter Schnyder: „André Gides und Paul Valérys Klassikverständnis als Paradigma einer nachklassischen, nichtepigonalen Ästhetik“, in: Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): *Klassik im Vergleich*, Stuttgart-Weimar 1993, S. 259–271.

18 Zu ihr äußert sich in Anlehnung an Roland Barthes mit sehr kritischen Akzenten – und bezeichnenderweise unter einem eher barocken als klassischen Titel – Hans Ulrich Gumbrecht: „Klassik ist Klassik, eine bewundernswerte Sicherheit des Nichts? oder: Funktionen der französischen Literatur des siebzehnten Jahrhunderts nach Siebzehnhundert“, in: Fritz Nies und Karlheinz Stierle (Hrsg.): *Französische Klassik. Theorie – Literatur – Malerei*, München 1985, S. 441–494, bes. S. 474ff.

über den „Beitrag der Romanistik zur Barockdiskussion“ symptomatische Formulierungen von Marc Fumaroli, der dem Barockbegriff – nicht ohne selbst in barocke Metaphorik zu verfallen – einen aggressiven Expansionsdrang zum Vorwurf macht: „Protéique, le Barockbegriff, parti d’une perle, s’est parfois métamorphosé en pieuvre, happant tout ce qui se passait à sa portée, avec une âpreté idéologique peu compatible avec le simple respect des faits“.¹⁹

Nun hat Fumarolis Vorwurf gewiß insofern recht, als etwa bei Hatzfelds Eifer, die französische Klassik im europäischen Barock aufzuheben und quasi zu annullieren, tatsächlich eine „âpreté idéologique“ am Werk ist, welche sich offenbar aus religiösen Motiven²⁰ und einem (den emigrierten deutschen Romanisten kennzeichnenden) überschwenglichen Europa-Enthusiasmus speist. Andererseits gilt es aber zu bedenken, daß der Barockbegriff durchaus auch im Bereich des Dix-Septième gute Dienste geleistet hat, die selbst unter prononciert nationalliterarischen Gesichtspunkten unumstritten sein dürften. Ich meine die ästhetische Rettung jener „attardés et égarés“ (G. Lanson) der ersten Jahrhunderthälfte, deren – gleichwohl eindrucksvolle – Präsenz im ‚âge classique‘ lange als bloße Störung empfunden wurde und erst durch Jean Roussets *La littérature de l’âge baroque en France* – eben von Genf und nicht von Paris aus – eine späte poetologische Rechtfertigung erfuhr.²¹

Dabei hat Gérard Genette den „effet introduit par le concept de baroque“ in einem hellsichtigen Aufsatz über Saint-Amants ‚idylle heroïque‘ *Moyse sauvé* vielleicht am besten auf den Punkt gebracht. Was der Barockbegriff gerade in Frankreich leistete, war die Bereitstellung überzeugender ästhetischer Kategorien, welche eine in hohem Grad manieristische, ja experimentelle Literatur der Periode zwischen

19 Marc Fumaroli. „Préface“, in: Victor L. Tapié: *Baroque et Classicisme*, Paris 21980, S. 9–42, hier S. 17; zitiert nach Sebastian Neumeister: „Der Beitrag der Romanistik zur Barockdiskussion“, in: Klaus Garber (Hrsg.): *Europäische Barock-Rezeption*, Wiesbaden 1991, S. 841–856, hier S. 843. Solche Tendenzen, den Barockbegriff möglichst weit expandieren zu lassen, sind freilich auch in französischen Darstellungen anzutreffen, so z. B. bei Claude-Gilbert Dubois: *Le Baroque. Profondeurs de l’apparence*, Paris 1973. Dubois sieht im Barock – wie die Überschriften von drei zentralen Kapiteln mitteilen – den Ausdruck einer dreifachen Hypertrophie, der „hypertrophie du ‚non-moi‘“ (ebd., S. 198), der „hypertrophie du ‚moi‘“ (ebd., S. 218) und der „hypertrophie du ‚surmoi‘“ (ebd., S. 232). Damit wird der Begriff am Ende zu einer Art Maßeinheit für alles, was hyperbolisch und exzessiv erscheint.

20 Sie treten sehr kompakt hervor, wenn Hatzfeld allein den „barocke(n) Klassizismus Frankreichs“ zu einem ‚befriedigenden‘ Klassizismus erklärt, weil sich in ihm „das aristotelisch-moralische Zeitalter der Gegenreformation mit seiner bewußten tragischen Spannung zwischen Gnade und freiem Willen“ äußert. Weltlichere Ausprägungen, „etwa der Renaissanceklassizismus Ariostos, der Klassizismus der Aufklärung bei Voltaire und Alfieri, der romantische Klassizismus Schillers und Goethes“, sind für Hatzfeld dagegen schlicht und einfach „weniger befriedigende Klassizismen“; vgl. Hatzfeld: „Der Barock“ (Anm. 3), S. 18.

21 Roussets in erster Auflage 1953, in zweiter Auflage 1966 erschienenes Buch, das den Barock unter den durch Kirke und den Pfau verkörperten Leitvorstellungen der Metamorphose und der Ostentation interpretiert, hat im übrigen auch bemerkenswert intensiv auf die deutschsprachige Romanistik zurückgewirkt. Exzellente Zeugnisse dafür sind etwa Arnold Rothe: *Französische Lyrik im Zeitalter des Barock*, Berlin 1974, oder Wilfried Floeck: *Die Literaturästhetik des französischen Barock*, Berlin 1979. Allerdings weist Rothe zurecht darauf hin, daß die Gedichtauswahl in Roussets *Anthologie de la poésie baroque française* (Paris 1961) in Anbetracht des „eher maßvollen Charakter(s)“ der Dichtung von Théophile de Viau oder Saint-Amant „beinahe als atypisch“ erscheint; vgl. Rothe: *Französische Lyrik*, S. 117.

Malherbe und Corneille, die vorher als „illisible“ galt, allererst lesbar machten.²² Erforderlich war dafür freilich eine Aufgeschlossenheit gegenüber anti-klassischen und außerdem anti-realistischen Poetiken, welche im ‚Lansonisme‘ der herkömmlichen französischen Literaturwissenschaft keine sonderliche Sympathie genoß, sondern eher einen Habitus der sogenannten ‚nouvelle critique‘ bildete. So könnte man sagen, daß die Grenze zwischen Akzeptanz und Abwehr des Barockbegriffs in Frankreich weithin mit der Abgrenzung von ‚nouvelle critique‘ und traditioneller ‚critique universitaire‘ übereinstimmt. Wenn das „concept de baroque“ auch in Frankreich seine Anhänger fand, dann waren diese in der Regel auf der Seite einer im weitesten Sinn avantgardistischen Kritik und Poetik engagiert. Ein idealtypisches Beispiel wäre hier etwa Roland Barthes, der in einem Essay „Tacite et le baroque funèbre“ den Begriff „baroque“ mit beträchtlichem Pathos wie ein Kultwort einsetzt²³ und ja gleichfalls einen Racine zu präsentieren weiß, der ungleich kühner ‚barockisiert‘ erscheint als der moderat-barocke Racine Helmut Hatzfelds.²⁴

5.

Wenn Roland Barthes vom „baroque“ der Todesdarstellung bei Tacitus spricht, verwendet er den Begriff offensichtlich nicht in einem sensu stricto historischen, sondern in einem wesentlich stiltypologischen Sinn. Eine solche Begriffsverwendung ist insofern nicht unberechtigt, als die Rede vom Barock schon frühzeitig zwischen einem eher historisch-epochalen und einem eher typologischen Verständnis zu schwanken beginnt. Der Ursprung dieser Ambivalenz liegt bereits bei Wölfflin. In *Renaissance und Barock* geht es um den Barock als kunsthistorische Epoche, während die *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* stärker auf den Stiltypus hinauswollen. Bezeichnend ist dabei die Wahl des jeweiligen antonymischen Gegenbegriffs. Wird der Barock von Wölfflin historisch verstanden, bildet den

22 Vgl. Gérard Genette: „D’un récit baroque“, in: ders.: *Figures II*. Paris 1969, S. 195–222, hier S. 221: „ce qui était folie pour Boileau, confusion pour un érudit du second Empire, est devenu pour nous ‘typiquement baroque’. C’est là un peu plus qu’une simple substitution de termes : c’est faire sa place, à tout le moins faire une place à ce qui naguère était forclos dans les ténèbres de l’illisible“.

23 Auffällig ist in Barthes’ Essay aus dem Jahr 1959 vor allem die suggestive Wiederholung des beschwörenden Satzes „C’est peut-être cela, le baroque“. Ihm folgt einmal die ebenso suggestive Erklärung „une contradiction progressive entre l’unité et la totalité, un art dans lequel l’étendue n’est pas sommative, mais multiplicative, bref l’épaisseur d’une accélération“, ein andermal die ahnungsvolle Wendung „comme le tourment d’une finalité dans la profusion“; vgl. *Essais critiques*, Paris 1964, S. 108–111.

24 Das lassen in Barthes’ *Sur Racine* (Paris 1963), auch wenn der Barockbegriff hier vermieden wird, nicht zuletzt die Stichworte des „théâtre de la violence“ und des „tenebroso racinien“ erkennen (vgl. S. 32 oder 36). Ein deutsches Pendant dazu wäre etwa die Racine-Deutung von Gerhart Schröder (*Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*, Königstein/Ts. 1985), der sich seinerseits auf Philip Butler: *Classicisme et baroque dans l’œuvre de Racine* (Paris 1959) beruft und Racine geistesgeschichtlich in der „Nähe der Libertins“ situiert; vgl. *Logos*, S. 300.

Gegenbegriff die Renaissance; wird Barock typologisch verstanden, tritt als Antonym die in der Renaissance geschaffene „klassische Kunst“ auf, und schließlich gelangt Wölfflin zu der Anschauung (welche aus den Stilepochen eben „Grundbegriffe“ macht), daß es „eine Klassik und einen Barock nicht nur in der neueren Zeit“ gibt, sondern etwa auch schon mittelalterlich in der stilgeschichtlichen Differenz zwischen Gotik und Spätgotik.²⁵

Wie an dem Beispiel Roland Barthes', der den „baroque funèbre“ quasi selbstverständlich – das heißt: völlig unkommentiert – auf Tacitus überträgt, ersichtlich ist, hat die typologische Konzeption des Begriffs insgesamt nicht weniger Erfolg gehabt als die historisch-epochale. Energisch ausgeweitet wurde sie vor allem von Eugenio d'Ors,²⁶ der viel dazu beitrug, den Barock in Spanien, Portugal und Lateinamerika heimisch zu machen. Auf ähnliche Weise war indes auch Ernst Robert Curtius an der Konzeption eines Stiltyps anti-klassischer Literatur interessiert. Obwohl er den Barockbegriff bekanntlich vehement abgelehnt hat,²⁷ bleibt er mit dem für den Barock eingesetzten Begriff des „Manierismus“ den Absichten der Wölfflinschen „Grundbegriffe“ durchaus nahe. Was ihn von Wölfflin unterscheidet, ist im Grunde lediglich der Ehrgeiz einer Suprematie der Literaturgeschichte über die Kunstgeschichte. Er verlangt statt eines Begriffs mit starker kunsthistorischer Dominante („Barock“) einen Begriff mit literarhistorischer – oder genauer gesagt: mit weniger prononciert kunsthistorischer²⁸ – Dominante („Manierismus“); doch ist die Funktion der unterschiedlichen Begriffe, rekurrente Phänomene anti-klassischer Kunst und Literatur über verschiedene Epochen hinweg zu bezeichnen, bei Wölfflin und Curtius weithin die gleiche.

Immerhin hatte Curtius' – an sich sinnvoller – terminologischer Eingriff die Konsequenz, das ohnehin schon variationsreich definierte Verhältnis von Barock und Manierismus weiter zu verwirren. Seit Curtius gibt es nämlich die Möglichkeit, beide Begriffe nebeneinander sowohl zur Bezeichnung einer Stilepoche wie zur Bezeichnung eines transhistorischen Stiltypus zu gebrauchen. Nun erzeugt diese Vervielfältigung terminologischer Ressourcen aber kaum eine Steigerung plausibler Distinktionsmöglichkeiten. Das zeigt sich vor allem dann, wenn man versucht, die konkurrierenden Begriffe Manierismus und Barock nach kunstgeschichtlichen Vorbildern in einem Verhältnis zeitlicher

25 Vgl. Wölfflin (Anm. 5), S. 249, außerdem S. 243ff.

26 Für ihn gibt es einen gleichsam universal („tant en Orient qu'en Occident“) verbreiteten Barock, der sich sowohl in der Antike des Alexandrinismus wie in der Moderne des Fin-de-Siècle manifestiert; vgl. d'Ors (Anm. 16), S. 83f.

27 Vgl. dazu die – wie man zugeben muß – mit bedenkenswerten Argumenten geführte Polemik in *Europäische Literatur* (Anm. 10), S. 21f.

28 Dieser prekären terminologischen Lage ist sich Curtius auch völlig bewußt, wenn er – um „eine Lücke der literaturwissenschaftlichen Terminologie auszufüllen“ – fordert, man müsse „das Wort Manierismus [...] aller kunstgeschichtlichen Gehalte entleeren und seine Bedeutung so erweitern, daß es nur noch den Generalnenner für alle literarischen Tendenzen bezeichnet, die der Klassik entgegengesetzt sind“; vgl. ebd., S. 277.

Abfolge zu ordnen. In der stringentesten (rigidesten) Weise ist ein solcher Versuch von Hatzfeld unternommen worden, freilich mit Festlegungen, bei denen ideologische Präferenzen unverkennbar über strukturelle Rücksichten dominieren: Zum Barock werden jeweils Autoren gezählt, die Hatzfelds höchste Werte realisieren,²⁹ während der Manierismus sich in Autoren verkörpern soll, welche diese Werte zwar vorbereiten, sie in der Weltlichkeit ihrer Gesinnung jedoch (noch) nicht zu erreichen vermögen.

Hinderlich wirkt bei dem Versuch einer strikt periodisierenden Unterscheidung zwischen Manierismus und Barock insbesondere der Umstand, daß textuelle Unterschiede, welche auf Epochenstile anrechenbar sind, niemals unvermischt zutage treten, sondern immer mit Unterschieden auf der Ebene von Gattungs- und manchmal auch Sozialstilen interferieren. So ist das Prinzip regelfeindlicher Diversität, durch das Wilfried Floeck den Idealtyp barocker Dichtung konstituieren möchte,³⁰ einerseits wohl tatsächlich ein wesentliches Element der „littérature de l'âge baroque en France“ im Sinne Roussets; doch gehört es andererseits auch von altersher zum Gattungsstil komisch-satirischer Genera oder – über den Bereich des Literarischen hinaus – zum Verhaltensstil aristokratischer ‚sprezzatura‘.³¹ Ähnliches gilt für die Merkmale eines konzeptistischen Pointenstils, das vielleicht prominenteste Charakteristikum barocker (wie manieristischer) Schreibweise. Wenn dessen Merkmale sich einerseits als Indiz für einen Epochenstil interpretieren lassen, bilden sie andererseits auch wieder das längerfristige Spezifikum eines Gattungsstils kleiner, epigrammnaher Genera, der eigentlich erst dann epochenkonstitutiv wird, wenn er – wie etwa mit Marinos *Adone* oder Saint-Amants *Moyse sauvé* – in den Bereich größerer, epischer Genera expandiert.

Diese Interferenz verschiedener Ebenen stilistischer Distinktionsmöglichkeiten, von denen die epochale zumeist die am wenigsten evidente ist, hat zur Folge, daß kleinräumige Periodisierungen innerhalb der eminent gattungsgeprägten Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts gewöhnlich nur die Illusion einer (Pseudo)Genauigkeit schaffen.³² Deshalb wäre es meines Erachtens ökonomischer, die

29 Es sind das – in den verschiedenen diesbezüglichen Publikationen essentiell unverändert – Tasso „im Epos“, Cervantes „im Roman“ und Racine „im Drama“; vgl. Hatzfeld: „Der Barock“ (Anm. 3), S. 16.

30 Vgl. Floeck: *Die Literaturästhetik* (Anm. 21), S. 17–36, 231–247 und passim.

31 Dazu ausführlicher Schulz-Buschhaus: „Gattungsmischung“ (Anm. 13), S. 217ff.

32 Dieser Befund differiert – wie mir bewußt ist – ziemlich scharf von den Gepflogenheiten zumal der italienischen Literaturwissenschaft. In ihr ist es seit langem üblich geworden, den „Manierismo“ als eine zeitlich scharf umrissene Periode zwischen Renaissance und Barock aufzufassen, die vor allem von der sogenannten ‚Krise der Renaissance‘ geprägt sein soll; vgl. dazu etwa Riccardo Scrivano: *Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova 1959, oder Ezio Raimondi: *Rinascimento inquieto*, Palermo 1965. Angesichts der tiefgreifenden vertikalen Verschiedenheit der Gattungskonventionen im Cinquecento fällt es jedoch auch den ferventesten Anhängern eines periodisierten Manierismus enorm schwer, einen horizontalen Bereich als zeitliche Dauer zu bestimmen, in dem die diversen Genera sich zu deutlich identifizierbaren manieristischen Stilgemeinschaften zusammenfinden. Dabei werden die evidenten Schwierigkeiten noch gesteigert, wenn man den Manierismus wie Amedeo Quondam materialistisch in einem sozialgeschichtlichen

Begriffsdoulette von Manierismus und Barock derart zu nutzen, daß durch sie das gleichberechtigte Nebeneinander einer typologischen und einer historischen Konzeption formulierbar wird, statt die Begriffe jeweils für sich noch ein weiteres Mal historisch-typologisch alternieren zu lassen. Mit dieser Ansicht greife ich auf einen älteren definitiven Vorschlag von Hugo Friedrich zurück.³³ Er besteht in der Empfehlung, den Terminus Manierismus im Sinn von Curtius zur Bezeichnung eines in verschiedenen Epochen manifesten *Stiltypus* anti-klassischer Dichtung zu verwenden, den Terminus Barock dagegen zur Bezeichnung einer *Stilepoche* zwischen Renaissance und französischem ‚Classicisme‘ oder italienisch-spanischem ‚Neo-Klassizismus‘, in welcher sich der manieristische Stiltypus unter bestimmten poetologischen und epistemologischen Bedingungen historisch eigentümlich, doch zugleich exemplarisch verwirklicht hat. Dabei entbehrt Friedrichs Vorschlag jeglicher argumentativer Extravaganz, weshalb er im innovationssüchtigen Milieu moderner Literaturwissenschaft auch kein besonderes Aufsehen erregt hat; doch bietet er angesichts der verworrenen Situation, welche das Begriffsfeld von Barock und Manierismus seit langem präsentiert, wohl mit Abstand die zweckmäßigste terminologische Übereinkunft.

Nützlich ist Friedrichs Unterscheidung von typologisch konzipiertem Manierismus und historisch-epochal konzipiertem Barock insbesondere deshalb, weil sie erlaubt, an der barocken Dichtung Elemente zu identifizieren und analytisch zu trennen, die für den Literatur-Barock zwar gleichermaßen konstitutiv sind, aber in unterschiedlichem Maß historische Spezifität besitzen. So gibt es Elemente, die der Barock mit anderen Manierismen teilt: Es wären das in erster Linie der konzeptistische Pointenstil sowie generell eine Neigung zur Autoreferentialität der Sprache, die Friedrich eher negativ sieht,³⁴ während sie für manche Vertreter der ‚nouvelle critique‘ gerade das Faszinosum des Barock ausmacht. Historisch spezifisch erscheinen demgegenüber andere Aspekte. Ich denke an die Verfahren gleichsam experimenteller Gattungsmischung, deren Effekt nicht ohne den Hintergrund jener hierarchischen

Prozeß der ‚Refeudalisierung‘ zu fundieren sucht. Es fragt sich dann, durch welche Stileme die „nuova feudalità in fase di ascesa“, welche nach Quondam den Manierismus tragen soll, von der staatlich organisierten Feudalität des Barock oder der Renaissance-Feudalität, wie sie sich in Castigliones *Cortegiano* darstellt, präzise zu unterscheiden wäre. Vgl. dazu die bei aller Materialfülle methodologisch erstaunlich bedenkenlose Studie von Amedeo Quondam: *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari 1975, bes. S. 1–23.

33 Vgl. Friedrich (Anm. 12), S. 35f., außerdem das Manierismus-Kapitel in: ders.: *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964, S. 593–616.

34 Zumal wenn er in ihr einen „femininen [...] Zug“ und „zwinkernde Koketterie“ aufzumachen meint; vgl. Friedrich, „Über die *Silvae*“ (Anm. 12), S. 42 und 45. Ähnliche Assoziationen an symbolische Weiblichkeit entwickelt, von d’Ors inspiriert, in einem freundlicheren Sinn Dubois (Anm. 19), S. 35: „Le rappel de Michelet et de l’image féminine pourrait nous mettre sur la voie d’une identification *baroque/anima* et *classicisme/animus*“. In der italienischen Literatur haben solche Distinktionen im übrigen eine längere Tradition. So pflegt man seit dem Risorgimento gerne den ‚weiblichen‘ Petrarca mit dem ‚männlichen‘ Dante zu kontrastieren; vgl. etwa Giovanni Papini: *Maschilità*, 2. Firenze 1919, S. 7. wo – auf den Spuren Weiningers – vom „contrapposto iroso tra Maschio e Femmina, [...] tra genio e ingegno, [...] tra Dante e Petrarca“ die Rede ist.

Gattungstrennung denkbar ist, welche von der antikisierenden Poetik der Renaissance entworfen wurde. Auf dem Niveau des Inhalts prägt den Barock das post-tridentinische (aber auch post-reformatorische) Projekt einer Rechristianisierung abendländischer Kultur, das die manieristischen Komponenten barocker Literatur und Kunst gleichsam in Dienst zu nehmen versucht, wie das am erfolgreichsten und eindrucksvollsten in der dramatischen Dichtung Lopes und Calderóns geschieht.

6.

Eben von der spanischen Dramatik des Siglo de Oro geht der – wie ich finde – seit Hugo Friedrichs Beiträgen bedeutendste neuere Definitionsvorschlag zur Distinktion von Barock und Manierismus aus. Er wird in Joachim Küppers überhaupt sehr gehaltvollem Buch *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón* erarbeitet, berücksichtigt im Gefolge von Foucault und Blumenberg epistemologiegeschichtliche Gesichtspunkte, die bei diesem Thema bislang zu kurz gekommen waren, und erweist sich am Ende doch leichter mit Friedrichs Begriffsverwendung harmonisierbar, als seinem Autor selbst bewußt gewesen sein mag.

Das Zentrum von Küppers diskursarchäologischer Rekonstruktion bildet die Deutung des Barock als „Bewältigungsversuch (des Rinascimentalen)“ durch „Wiederaufnahme (des Mittelalterlichen)“.³⁵ Das „Mittelalterliche“ bedeutet hier die Einheit einer auf den „Analogismus“ gegründeten Wissensordnung, wie sie sich am geschlossensten in der scholastischen Philosophie darbietet. Die Renaissance ist für Küpper eine Epoche, in der „nicht ‚ordo‘, sondern Kontingenz [...] zum Signum der Welt aus menschlicher Sicht“ wird, was zum „Entstehen ‚neuer‘ Diskurse“ führt, „deren Neuheit vorrangig in ihrer sektoralen Beschränkung besteht“. Aus der Autonomisierung eines dieser Diskurse, des ästhetischen, erwächst der Manierismus, der für die analogische Wissensordnung des Mittelalters eine „zweite Auflösungsstufe“ bedeuten soll: In der manieristischen Rede wird die Analogie als Erkenntnisprinzip nicht mehr ernst genommen, sondern „verfällt“ zum Material eines geistreichen Spiels. Angesichts dessen, was bei Küpper „Chaotisierung“ der mittelalterlichen Diskursordnung heißt und wohl besser – da konnotativ weniger belastend – als „Partialisierung“ zu bezeichnen wäre³⁶, erscheint der Barock schließlich als ein von der Ecclesia, der „maßgebliche(n) diskurskontrollierende(n) Instanz der prämodernen Epochen“, geleitetes Unternehmen der „Re-Integration der chaotisierten Diskursstufen in

35 Vgl. Joachim Küpper: *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, Tübingen 1990, S. 25. Die Zitate, auf die sich die folgende Zusammenfassung stützt, finden sich ebd., S. 20ff.

36 Dieser beherzigenswerte terminologische Verbesserungsvorschlag stammt von Gerhard Regn: „Mimesis und Episteme der Ähnlichkeit in der Poetik der italienischen Spätrenaissance“, in: Hempfer (Anm. 1), S. 133–145, hier S. 138.

jene Ordnung, aus der sie einst entlassen worden waren“. Dabei ist wichtig zu beachten, daß sich dies Unternehmen nicht als „simple Frontstellung gegen Renaissance und Manierismus“ versteht, sondern als deren „Vereinnahmung“ und Refunktionalisierung im Dienst an einer „diskursive(n) Superstruktur“.

In meiner um Kürze bemühten Zusammenfassung mag Küppers Rekonstruktion ein wenig schematisch aussehen; doch liegt ihre Stärke gerade in der konzentrierten Umsicht, mit der sie eine Fülle verschiedenartiger Aspekte aufzunehmen und ihrerseits – gleichsam sympathetisch ‚neobarock‘ – zu ordnen weiß. Vor allem ermöglicht sie die gewiß prägnantesten Interpretationen, welche Texten von Lope de Vega und Calderón jemals zuteil geworden sein dürften.³⁷ Wenn man die Rekonstruktion allein unter dem Gesichtspunkt eines Vorschlags zur Epochendefinition betrachtet, zeigt sich indessen, daß sie auch einige Unbequemlichkeiten nach sich zieht. Jedenfalls scheint sie genau in dem Maß an Zweckmäßigkeit einzubüßen, in dem sie Friedrichs planeren, doch praktischeren Definitionsvorschlag inhaltlich zu spezifizieren sucht.

Das wird zunächst bei Küppers Versuch sichtbar, den Manierismus erneut als eine bestimmte, auf die „Hochrenaissance“ folgende „Phase“ historisch zu fixieren: „als Phase, in der die einst weltmodellierend gemeinten Anschauungsformen des Analogismus nicht nur von ihrer ursprünglichen Bedeutung gelöst (so in der Renaissance), sondern darüber hinaus auf die Dimension einer abstrakt sprachlichen Operation begrenzt und sodann zum Zweck virtuoser [...] Verwendung herangezogen werden“.³⁸ Mit einer solchen Fixierung des Manierismus als Phase liegt nun aber die gleichzeitige Fixierung des Manierismus als Spezifikum lyrischer Dichtung, also eines *generischen Bezirks*, im Widerstreit. Wenn lyrische Dichtung – auch nach Küpper – immer schon dazu tendierte, den Analogismus der christlichen Weltansicht manieristisch zu ästhetisieren, läßt sich das Phänomen dieses Ästhetizismus offenkundig nur schwer in einer phasenhaften Dauer festlegen. Tatsächlich droht der Anspruch auf eine distinkte historische Verortung des Manierismus dann auch Küppers gesamtes System zum Einsturz zu bringen. So würde sich in Italien der Manierismus, wie er hier definitorisch postuliert wird, weit über das Cinquecento hinaus ausdehnen und im entfesselten ‚Secentismo‘ von Gian Battista Marino *Adone* oder Emanuele Tesauro *Cannocchiale Aristotelico* seine idealen Repräsentanten finden.³⁹ Mit dieser exzessiven Ausdehnung, welche den Begriff der „Phase“ insgeheim dementiert, wäre schließlich überhaupt eine chronologische Inversion der prätendierten geschichtlichen Folge Manierismus – Barock verbunden. Wenn Marino oder Tesauro zu Statthaltern des Manierismus werden, kann der italienische Barock sich

37 Vgl. zu ihnen eine detailliertere kritische Würdigung in meiner Rezension in: *Romanistisches Jahrbuch* 42 (1991), S. 376–384.

38 Vgl. Küpper (Anm 35), S. 301.

39 Vgl. ebd., S. 302ff.; außerdem S. 15 die explizite Zurückweisung von Hatzfelds stiltypologischer Parallelisierung der Werke Marinos und Calderóns.

wirklich repräsentativ einzig in den Jerusalem-Epen des Cinquecentisten Torquato Tasso manifestieren; denn sie allein entsprechen, was die italienische Literatur betrifft, in ähnlich exemplarischer Weise wie Lopes oder Calderóns Dramen den Ordo-Postulaten der Ecclesia und jener „Vereinnahmung [...] verselbständigter Diskurswelten durch eine diskursive Superstruktur“, in der Küpper den Nukleus seines Barockbegriffs ansetzt.⁴⁰

Demnach scheint mir sogar in Küppers eigenem Interesse ratsam, den Manierismus eher mit Friedrich als eine *Komponente* im Barock statt einer *Phase* im Übergang zum Barock zu begreifen. Wenn er entschiedener synchron als für den Barock begriffskonstitutive Komponente aufgefaßt wird, ergibt sich vor allem die höchst zweckmäßige Möglichkeit, gewissermaßen eine Skala von Varianten oder Graden barocker „Diskurs-Renovatio“ zu entwickeln. Auf ihr wäre das eine Extrem eine Variante, in der wie bei Lope, Calderón oder Tasso die diskursive Superstruktur des renovierten (restaurierten) Analogismus den manieristischen ‚Ästhetizismus‘ autoritativ beherrscht. Das andere Extrem wären Varianten, bei denen die gleichwohl spürbaren Ordo-Auflagen der Ecclesia sich gegenüber den ‚ästhetizistischen‘ Diskursen des Manierismus nicht – oder nicht entscheidend – durchzusetzen vermögen (jede „diskurskontrollierende Instanz“ hat eben ihre partiellen Mißerfolge): Völlig unberührt bleiben von diesen Auflagen schließlich nicht einmal Marinos *Adone*, geschweige denn Graciáns *Criticón* oder *Agudeza y arte de ingenio*.

Zweckmäßig wäre die Möglichkeit einer solchen Skalierung des Barock nach Orthodoxie-Graden besonders insofern, als Küpper die außerordentliche Prägnanz seiner diskursgeschichtlichen Sprachregelung offensichtlich mit einer ebenso außerordentlichen Verengung ihres Applikationsbereichs bezahlen muß. Nach den Küpperschen Kriterien wird der Barock genaugenommen nämlich zu einer rein spanischen Angelegenheit, da nur in Spanien die diskursive Superstruktur des Analogismus in uneingeschränktem epistemologischen Ernst triumphiert. Allzu viele Texte, die nach den bisher üblichen Definitionen als idealtypisch barock galten, werden dagegen von Küppers Sprachregelung ausgegrenzt. Betroffen ist hier etwa die gesamte Reihe der konzeptistischen Poetiken bzw. Rhetoriken, in denen man bislang den frappantesten Ausdruck einer barock anti-klassischen Programmatik zu erblicken meinte. Dazu kommen weite Bereiche der Literatur des Seicento, welche den Barock der „Diskurs-Renovatio“ immer dann verfehlen, wenn sie sich nach spanischen Maßstäben als ungehörig „mundan“ oder manieristisch selbstbezogen erweisen.⁴¹ Und erst recht zu

40 Vgl. ebd., S. 22.

41 Daß dadurch in erster Linie Marinos *Adone* aus dem Bereich der Barock-Literatur ausgeschlossen wird, stört um so mehr, als die italienische Literaturwissenschaft ihre „Introduzione alla Musa barocca“ einst ja gerade mit Carlo Calcaterras Interpretation des „poeta die cinque sensi“ begonnen hat; vgl. Carlo Calcaterra: *Il Parnaso in rivolta. Barocco e Antibarocco nella poesia italiana*. Bologna 1961 (1. Auflage Milano 1940), S. 11–124.

eliminieren wären gemäß solcher Vorgaben die prominentesten Autoren von Roussets *Littérature de l'âge baroque en France*, da sie nicht nur dem Verdacht des „Mundanen“ unterliegen, sondern als – zumeist aristokratische – Libertins den Kontrollen der Kirche überhaupt widerstreben. So kann man wohl sagen, daß Küpper die Friedrichschen Definitionen von Barock und Manierismus gewiß inhaltlich angereichert und komplexer ausgestaltet hat; doch läuft der Barockbegriff in Küppers Version gerade wegen der reicheren Ausgestaltung seiner Merkmale nunmehr Gefahr, sich als Epochenkonstrukt allzu weit – und kaum noch vermittelbar – von den Daten des ungefähr analogen Zeitraum zu entfernen.

7.

Wie weit sich dies Epochenkonstrukt von der Diversität schriftstellerisch-intellektueller Möglichkeiten, die den Zeitraum ausfüllen, entfernt, mag zum Schluß ein kurzer Blick auf Umberto Ecos jüngsten Roman *L'isola del giorno prima* zeigen. Die im Jahr 1643 endende Geschichte der Welt-, Liebes- und Todeserfahrung des piemontesischen Adligen Roberto de la Grive, welche der Roman – wie es im Klappentext heißt – „in Barocco“ erzählt, stellt ja neben vielem anderen einen Versuch dar, narrativ wie essayistisch eben die Epoche (den Zeitraum) des Barock (des 17. Jahrhunderts) zu rekonstruieren. Dabei erweist sich, daß Eco die epochale Einheit dieses Zeitraums – was schriftstellerisch natürlich auch am ergiebigsten ist – vorrangig im Konzeptismus seines Sprachgebrauchs und seiner Wissenschaft bestimmt.

Ein nach herkömmlichen Definitionen pointiert manieristischer Konzeptismus ist von den ersten Sätzen des Romans an als Stilpastiche präsent, und überdies tragen zwei zentrale Kapitel die Überschriften „Il Cannocchiale Aristotelico“ und „Acutezza e Arte d'Ingegno“. Darüber hinaus verzweigt sich die Einheit der Epoche indes in einer Vielfalt meist durchaus verselbständigter Diskurse, bei denen die (um mit Küpper zu sprechen) „mundanen“ ebenso gut besetzt sind wie der theologisch dominierte Ordo-Diskurs. Für die ersteren stehen beispielsweise die politischen Belehrungen ein, welche ein don Caspar de Salazar, der augenscheinlich Gracián und Torquato Accetto gelesen hat, über die „ragion di stato“ und die Notwendigkeit kluger Verstellung erteilt.⁴² Von vergleichbar weltlicher Art sind die Reden, die ein gewisser Saint-Savin alias Cyrano de Bergerac den Kontingenten der „gran macchina del mondo“ widmet.⁴³

42 Vgl. Umberto Eco: *L'isola del giorno prima*, Milano 1994, S. 102–107.

43 Resümiert erscheinen sie ebd., S. 102: „Saint-Savin gli aveva fitto comprendere come la gran macchina del mondo fosse infida, travagliata dalle nequizie del Caso“.

Auf der anderen, geistlichen Seite situiert Eco faute de mieux den Autor des *Cannocchiale Aristotelico*, der hier als Padre Emanuele ins Geschehen eingreift und Roberto de la Grive gelegentlich seine aristotelische Metaphernmaschine erklärt.⁴⁴ Sogar für den Part des restituierten Analogismus, also den höchsten Grad von Barock-Orthodoxie, kann man in dem Roman einen – allerdings ziemlich vereinzelt – Vertreter ausmachen. Es handelt sich um die besonders rührende Gestalt des deutschen Jesuitenpaters Caspar Wanderdrossel, der das Neue mit dem Alten versöhnen möchte, indem er das wundersame biblische Ereignis der Sintflut nicht im Dunkel eines „nominalistischen ‚Nescio‘“ beläßt⁴⁵, sondern in seiner physikalischen Rationalität zu begründen sucht.⁴⁶ Freilich sind die Bemühungen Caspar Wanderdrossels von keinem Erfolg gekrönt. Wie er seinen Schüler Roberto, der auf die Abwege autonomer astronomischer Spezialdiskurse geraten ist, durch ein gutes Beispiel zur umfassenden theologischen Diskursordnung zurückführen will, geht der Jesuitenpater – und mit ihm eine ganze Episteme – vielmehr wortwörtlich in der „Campana Acquatica“ zugrunde.⁴⁷

Summary

The Concept of the Baroque in the Romanic World.

Notes towards a Provisional Résumé

The reader is first reminded that the name given to a particular epoch is always a fabrication and thus dependent on interests and ideologies, unlike expressions simply denoting a historical period. The term „Baroque“ is rooted in German historicism and is based on the experience of a plurality of beauty. In the Romanic world the reception given to the term „baroque“ was not uniform. In Italy and Spain it was well received as it represented for the native literatures of the late 16th and the 17th centuries an aesthetic category which gave a positive identity to the difference (seen as a deficit) from French „Classicisme“. In France it was not so readily accepted since the new term meant a shift of the literary-historical norm to Italy and Spain, with the result that French „Classicisme“ was now seen only as a

44 Vgl. ebd., S. 82–92.

45 Vgl. zu diesem Begriff, mit dem Küpper den partialisierten Analogismus der Renaissance bezeichnet, Küpper (Anm. 35), S. 21.

46 Vgl. Eco (Anm. 42), S. 242ff.

47 Mit beträchtlichen Spannungseffekten wird das traurige Ende des barocken ‚Ordo‘ in dem Kapitel „Technica Curiosa“ erzählt, vgl. ebd. S. 302–316.

local manifestation of a moderate and retarded form of Baroque – for example, in the studies of Helmut Hatzfeld. Present-day difficulties arising from the use of the term are caused on the one hand by its double meaning, being both a historical and a typological concept, and on the other hand by interference with the term „Mannerism“. In the spirit of Hugo Friedrich, the present author advocates the use of „Mannerism“ as a concept of *typological* style, in the sense of a constant, and the use of „Baroque“ as a concept of *historical* style, applied to a particular form of Mannerism under particular poetical and epistemological conditions. The article closes with a discussion of new definitions suggested by Joachim Küpper, which although interesting and productive are not necessarily appropriate. Above all they would lead to an impractical restriction on „Baroque“ literature and to a correspondingly excessive increase in „manneristic“ literature. Thus these suggestions constitute too radical a departure from normal usage and from a widespread view of the 17th century, as documented, for example, in Umberto Eco’s newest novel *L’isola del giorno prima* (1994).